

Piotr Zwierzchowski

**Sen pedagoga,
czyli o pewnym wizerunku szkoły i nauczyciela**

1.

Teksty kultury, w tym także filmy, mogą stanowić nie tylko zapis określonych postaw, poglądów, wartości, wyznawanych w danym społeczeństwie, ale również stać się dla odbiorcy impulsem do przemyślenia i ewentualnego zrewidowania własnych przekonań. Film staje się w tej sytuacji podobny do antropologii. „To, co łączy antropologię i film z mojego punktu widzenia – pisała Maryla Hopfinger – to szczególny sposób, w jaki mogą się stać i stają się one źródłami naszej wiedzy i samowiedzy. Potrafią bowiem uświadomić uczestnikom kultury XX stulecia (a nowe stulecie niczego tutaj nie zmieniło – PZ) inność obcych, a zarazem tożsamość swoich; odmienność i zróżnicowanie kultur czy podkultur innych społeczności oraz oblicze kultury własnej, swojej; cechy mniej czy bardziej egzotyczne obcych i rysy charakterystyczne swoich. Przy czym oba rodzaje wizerunków mogą okazywać się oczywiste bądź zaskakujące, bliskie lub dalekie, swoje, choć innych, obce, choć własne”¹.

¹ M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997, s. 140.

Podobnie rzecz ujmował Aleksander Jackiewicz: „Jeżeli antropologia jest jedną z form świadomości naszego gatunku, to film może być cennym dla niej materiałem. Można np. ekran traktować jako antropologiczną ankietę, w której autor przez sam fakt robienia filmu zadaje pytania, ankietowany (bohater, świat) odpowiada chwycony na »gorącym uczynku« życia”². Kino rejestruje rzeczywistość. Opisuując świat społecznej działalności człowieka, sięga niekiedy po te jego elementy, które wiążą się, mocniej lub słabiej, z kwestiami edukacyjnymi. Obszary spotkania filmu i edukacji są, rzecz jasna, rozległe i różnorodne, mniej lub bardziej oczywiste. Film może stać się częścią procesu edukacyjnego lub też jego specyficznym zapisem. Chwyta edukację na „gorącym uczynku” życia, odpowiadając na pytania stawiane przez autorów i widza. Bohaterowie i świat przedstawiony są właśnie odpowiedziami. Dzięki filmom można spróbować przyjrzeć się edukacji, interesującym doświadczeniem będzie także próba rekonstrukcji filmowego „świata edukacji” lub przynajmniej jego niewielkiej części.

Piszę ten tekst nie jako pedagog wyruszający na wycieczkę po krainie filmu, pragnący porównać, w jaki sposób kino prowadzi dialog z pedagogicznymi teoriami, lecz jako filmoznawca, pragnący sprawdzić, jak wygląda filmowe wyobrażenie pewnych elementów świata edukacji. Nie tyle więc odniesienia do praktyki edukacyjnej (mimo iż jeden z filmów oparty jest na rzeczywistych zdarzeniach), ale ocena filmów jako tekstów, ich konstrukcji, jest głównym celem tego artykułu. Nie będę się starał odnaleźć w omawianych filmach przy(e)kładów pedagogicznych teorii, ale zwrócę uwagę na istniejące w kinie (zwłaszcza amerykańskim) schematy i klisze opowiadania o szkole i nauczycielu oraz możliwości ich prezentacji.

Poniżej przedstawiam krótką analizę wybranych filmów, w których ukazany został specyficzny wizerunek szkoły i nauczyciela. Czy filmy, o których będę pisał, można nazwać „edukacyjnymi”? Biorąc pod

² A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Kraków 1975, s. 17.

uwagę intencje autorów, zapewne nie. Nie chodzi też o to, aby na siłę je „upedagogicznąć”, doszukiwać się w nich ilustracji *stricto* pedagogicznych tez (choć można i tak czynić – przykładem polski film *Jeśli się odnajdziemy* w reżyserii Romana Załuskiego, będący opowieścią o autentycznym eksperymencie pedagogicznym, w który była zaangażowana Maria Łopatkowa). Nie twierdzę, że najważniejsze jest w nich to, co chciałem zauważyć. Uważam jednak, że są to filmy o niebagatelnym znaczeniu, choć niekoniecznie dzięki wartościom artystycznym. W mniejszym lub większym stopniu odnalazły swoją widownię. Były dla niej ważne, ale działo się tak m.in. dlatego, że odwoływały się do pewnych stereotypów i marzeń. Nie mówiły o tym, jaki nauczyciel jest, ale jaki chcielibyśmy, aby był.

Wybór filmów jest całkowicie subiektywny. Inaczej zresztą zrobić się nie da. Nie twierdzę, że wszystkie omawiane filmy są arcydziełami. Szczerze mówiąc, nie przywiązuję do tego, przynajmniej w tym momencie, zbyt wielkiej wagi. Dzieło filmowe obchodzi mnie o tyle, o ile niesie w sobie, w jakikolwiek sposób, wiedzę o człowieku (nie odrzucam filmów będących czystą rozrywką, lubię je, pełnią one jednak zupełnie inną funkcję) i kulturze. Może to robić dzięki pomysłowi, tematowi, ujęciu, formie – świadomie i nieświadomie; mówić o bohaterach bądź... widzach. Nie staram się odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób edukacja splata się z tekstami kultury popularnej. O tych zagadnieniach można zresztą przeczytać w znakomitych książkach Zbyszka Melosika, Tomasza Szkudlarka i Witolda Jakubowskiego³. Chodzi o to, w jaki sposób kino może wyobrażać sobie pewien fragment edukacyjnej rzeczywistości.

³ Zob. zwłaszcza Z. Melosik, T. Szkudlarek, *Kultura, tożsamość i edukacja. Migotanie znaczeń*, Kraków 1998; Z. Melosik: *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Poznań-Toruń 1996; T. Szkudlarek, *Media. Szkic z filozofii i pedagogiki dystansu*. Kraków 1999; W. Jakubowski, *Edukacja i kultura popularna*, Kraków 2001.

2.

Szkoła i nauczyciel jacy są, każdy widzi. Rzecz w tym, że „patrzenie na to samo” nie oznacza „widzenia tego samego”. Pedagodzy akademicy spoglądają zazwyczaj nieco inaczej niż nauczyciele. Jeszcze inaczej wygląda spojrzenie pozostałych uczestników działań edukacyjnych, dla których podstawowym źródłem wiedzy o szkole i nauczycielu jest najczęściej zwykła codzienna empiria. Każdy chodził do szkoły, miał kontakt z nauczycielami, obserwuje edukację innych. Z edukacją jest jak ze zdrowiem – wszyscy się na niej znają. Porównują swoje wyobrażenia z doświadczeniami, krytyczne uwagi z niezrealizowanymi marzeniami. Te ostatnie, jakże niekiedy różniące się od rzeczywistości edukacyjnej, wzmacniane są czasem przez wizje wykreowane przez kino.

Szkoła niejednokrotnie była przedmiotem zainteresowania filmowców. Nierzadko nie miała znaczenia jako instytucja, była jedynie swoistego rodzaju elementem scenograficznym. W historii kina znajdziemy jednak również przykłady bardzo wnikliwego spojrzenia na szkołę, co ciekawe, najczęściej niezwykle krytycznego. Warto wskazać przynajmniej na kilka filmów: przejmujący i jednocześnie niestychnie ostry w swej anarchistycznej wymowie jest średniometrażowy film Jeana Vigo *Pała ze sprawowania* z roku 1933, debiut fabularny Volkera Schlöndorffa *Niepokoje wychowanka Törlessa* (1966), adaptacja powieści Roberta Musila, czy też film *Jeżeli...* (1968) Lindsaya Andersona, zaliczany do nurtu „młodych gniewnych”. Do klasyki należą amerykańskie filmy o trudnej młodzieży i idealistycznie nastawionych nauczycielach, takie jak *Szkolna dżungla* (1955) Richarda Brooksa, mające aspiracje do miana „kina społecznego”, jak również sentymentalne, nieco melodramatyczne opowieści, zawierające jednak sporo obserwacji na temat środowisk, w których rozgrywa się akcja, w stylu amerykańsko-angielskiego filmu *Do widzenia, panie Chips* (1939) Sama Wooda.

Filmy o nauczycielach, dzięki którym ich uczniowie zaczęli odnosić sukcesy związane zarówno z nauką, jak i w życiu osobistym, zawsze cieszyły się dużą popularnością. Z utworów zrealizowanych w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych wystarczy wymienić: *Wszystko albo nic* (*Stand and Deliver*, 1987) Ramona Menendez, *Stowarzyszenie Umarłych Poetów* (*Dead Poets Society*, 1989) Petera Weira, *Wersję Browninga* (*The Browning Version*, 1994) Mike'a Figgisa, *Młodych gniewnych* (*Dangerous Minds*, 1995) Johna N. Smitha i *Symfonię życia* (*Mr. Holland's Opus*, 1995) Stephena Hereka⁴. Filmy te ilustrują sen nauczycieli, wiarę we własną moc kreowania człowieka, ale również starają się utwierdzić wiarę uczniów w istnienie nauczycieli, będących w stanie odmienić ich życie. Wszystkie opierają się na podobnym schemacie fabularnym: nauczyciel i uczniowie przekonują się do siebie mimo licznych przeciwności, związanych zarówno z oddziaływaniem czynników zewnętrznych, jak np. niechęć władz szkolnych, jak i z tkwiącymi w nich samych urazami i nieufnością. Nauczyciele i uczniowie zmieniają się pod swoim wpływem, zwłaszcza ci drudzy. Schemat pozostaje niezmienny, filmy te jednak różnią się sposobem jego prezentacji, organizacją świata przedstawionego, wiarygodnością bohaterów. Ich autorzy posługują się określonymi konwencjami⁵, w procesie komunikacji może jednak dojść do różniących się odczytań znaczenia.

Historia opisana we *Wszystko albo nic* wydarzyła się naprawdę. Jaime Escalante pracował w firmie informatycznej. Zwolnił się i zrezygnował zarówno z wysokiej płacy, jak i szans awansu, ponieważ chciał zostać nauczycielem. Nie wybrał jednak pracy w prywatnej szkole w zamożnej dzielnicy. Postanowił uczyć informatyki młodzież z latynoskiej dzielnicy Los Angeles. Kiedy okazało się, że szkoły nie stać na

⁴ O popularności tego typu filmów może świadczyć fakt, że w 1986 roku powstała oparta zwłaszcza na *Młodych gniewnych* parodia *Zagniewani młodociani* (*High School High*) Harta Bochnera.

⁵ Zob. J. Carey, *Konwencje i znaczenia w filmie*, tłum. A. Helman, „Kino” 1985 nr 3.

komputery, Escalante został nauczycielem matematyki. Zdecydował się na coś, co wydawało się czystym szaleństwem: namówił kilku swoich uczniów, aby przygotowali się i przystąpili do egzaminu z wyższej matematyki – Advanced Placement Calculus Exam. Akcja *Wszystko albo nic* rozgrywa się w roku 1982. Koniec filmu nie oznacza końca akcji Escalante. Pokazujące się napisy informują nas, ilu uczniów w kolejnych latach przeszło pozytywnie APCE. Liczby są wymowne. Z roku na rok coraz więcej uczniów Garfield High School przystępowało do tego egzaminu i zdawało go.

Na końcu filmu występują podziękowania, m.in. dla rodziny Escalante oraz absolwentów Garfield High School z roku 1982, a więc bohaterów filmu. Możemy również przeczytać, że realizacja filmu była możliwa dzięki wsparciu The National Science Foundation i The Ford Foundation. Z twórcami współpracowały także instytucje, pokazywane w filmie. Ten jakże często spotykany element swoistej kreacji świata przedstawionego, tzn. napisy informujące widza o istnieniu pierwowzór postaci i zdarzeń, oprócz stwierdzenia prostego faktu, ma zapewnić wiarygodność. Podobnie było w przypadku *Młodych gniewnych*. Mogą zatem pojawić się pytania: czy intencją autorów było zrealizowanie utworu mającego funkcje edukacyjne, czy też jedynie rozrywkowe? czy starają się opowiedzieć po prostu ciekawą historię, czy też przekazują głębsze idee? Niezależnie od intencji można uznać, że liczy się przede wszystkim przyjęty schemat, tym razem wzmocniony przez autentyczność historii. O prawdziwości opisywanych wydarzeń widz dowiaduje się już na początku filmu, ma to jednak, jak sądzę, znaczenie drugorzędne. Wiarygodność w oczach widza zapewnia odwołanie do dobrze znanych i akceptowanych klisz i konwencji, ale w tym przypadku także bardzo dobra narracja, przekonująca i precyzyjna konstrukcja bohaterów.

Pierwszego dnia razem z Escalante poznajemy jego klasę: rozwydrzoną, niezdiscyplinowaną. To nie są źli ludzie, po prostu nie mają

motywacji, aby zachowywać się inaczej. Są przegrani już na starcie w dorosłe życie i zdają sobie z tego doskonale sprawę. Przed nimi rysują się dwie ścieżki dalszej drogi życiowej. Mogą pracować w McDonalddie lub na stacji benzynowej. Drugim wyjściem jest przynależność do gangu i związanie swojego życia ze światem przestępczym. Ta druga możliwość wydaje się być znacznie bardziej atrakcyjna. Postawienie bohaterów w pozornie beznadziejnej sytuacji życiowej, związanej z warunkami życia, nie jest, rzecz jasna, niczym oryginalnym. To punkt wyjścia prawdopodobnie kilkuset, jeśli nie więcej, filmów (bohaterowie *Stowarzyszenia...* czy *Symfonii życia* należą do innej warstwy społecznej, brak powodzenia nie spowoduje, że coś stracą, najwyżej nie zyskają – to kolejna klisza, chętnie wygrywana przez filmowców). *Wszystko albo nic* broni się oszczędną inscenizacją (nie ogrywa doszczętnie tego motywu) i przekonującym aktorstwem młodych wykonawców.

Co może zaoferować swoim uczniom (ale i widzom) Jaime Escalante? W przypadku innych filmów znaczenie ma charyzmatyczność aktora, grającego nauczyciela. Edward James Olmos nie jest atrakcyjną kobietą jak Michelle Pfeiffer w *Młodych gniewnych*, nie potrafiłby też zarazić wszystkich czarującą spontanicznością Robina Williamsa. Olmos nie usiłuje zdobyć naszej sympatii. Bywa opryskliwy, charakteryzacja odbiera mu sporo uroku. Grana przez niego postać także wydaje się nie mieć atutów. W przeciwieństwie do bohaterki Pfeiffer, jak również do postaci granej przez Williamsa w *Stowarzyszeniu Umarłych Poetów* oraz Richarda Dreyfussa w *Symfonii życia*, nie uczy atrakcyjnych przedmiotów jak literatura lub muzyka. Jest nauczycielem mało intrygującej, zwłaszcza dla uczniów takiej szkoły jak ta, matematyki. Daje jednak szansę, dla uczniów Garfield prawdopodobnie jedyną, wyrwania się z kręgu biedy i niemocy. Dla filmu byłoby to jednak za mało. Escalante staje się atrakcyjny dla odbiorcy, ponieważ Olmos skonstruował swojego bohatera jako postać wielowymiarową i wieloznaczną, unikając taniego efekciarstwa. Warto może tu dodać, że we wspomnianym

nych filmach role nauczycieli grają aktorzy nie tylko dobrzy, ale i charzmatyczni: Robin Williams, Michelle Pfeiffer, Edward James Olmos, Richard Dreyfuss (*Symfonia życia*) i Albert Finney (*Wersja Browninga*).

Wszystko albo nic to film zrealizowany bez popisów i sentymentalizmów, w które wpadali czasami np. *Młodzi gniewni* i *Stowarzyszenie Umarłych Poetów*. Historia Jaime Escalante i jego uczniów została opowiedziana bez fajerwerków. Jeżeli jednak przyjrzeć się konstrukcji fabularnej, to nie różni się ona wiele od wspomnianych filmów (dzieło Smitha również oparte było na prawdziwych wydarzeniach). Wyróżnia natomiast *Wszystko albo nic* zarówno swoista subtelność narracji, jak i, mimo wszystko, poruszanie pewnych zagadnień edukacyjnych. To już nie tylko popkulturowa opowieść o nauczycielu i jego uczniach, ale dosyć uczciwa próba przyjrzenia się rzeczywistości społecznej.

Dla bohaterów *Wszystko albo nic* porażka w szkole będzie jednoznacznie równała się akceptacji przegranego życia. Dotychczas jednak nie mają poczucia porażki, jest to bowiem stan permanentny. To raczej świadomość, że ich przyszłość została już dawno zdeterminowana przez niedającą żadnych szans teraźniejszość. Szkoła w gruncie rzeczy nie jest miejscem, które dawałoby jakąś perspektywę, które byłoby odskocznią do lepszego życia. To rodzaj wymuszonego obowiązku, który z mniejszą lub większą niechęcią trzeba wypełnić. Oni od szkoły niczego nie oczekują. Oto jeden z przykładów: uczniowie z powodu bardzo dobrych wyników egzaminu są podejrzani o jego... sfalszowanie. Komisja egzaminacyjna, reprezentowana przez Pearsona i Ramireza uwierzy w prawie każde wyjaśnienie uczniów, oprócz jednego – że są niewinni. Stereotyp, w który wierzą, zakłada bowiem, że przedstawiciele młodzieży zamieszkującej East Los Angeles zdolni są jedynie do czynów przestępczych, ewentualnie osiągnięcia minimum, umożliwiającego wegetację w swoim środowisku.

Zastanawiające jest podejście Ramireza. On sam przecież wywodzi się z podobnej społeczności. Udało mu się w życiu osiągnąć sukces.

Zdobył stopień naukowy i pracuje w dosyć prestiżowej instytucji państwowej. Biorąc pod uwagę swój własny przykład, właśnie on powinien uwierzyć uczniom. Rzecz w tym, że kiedy odszedł do innego świata, poza East Los Angeles, zaczął wierzyć w stereotypy, utrwalane między innymi przez system edukacji. Uczniowie, trzeba dodać, byli niewinni – liczyli zadania, korzystając z tej samej metody, stąd wzięło się podobieństwo wyników. Mamy tu zatem do czynienia z istotnymi dla szkolnictwa amerykańskiego problemami mniejszościach etnicznych, zwłaszcza nierównego dostępu do edukacji.

Film – opowieść o wyzwaniu, które Jaime Escalante i jego podopieczni rzucili systemowi oświatowemu – kończy się jednak zwycięstwem nauczyciela i uczniów. Historia, która wydarzyła się w Garfield High School, pasuje (ku zadowoleniu autorów i widzów) do konwencji specyficznego rodzaju filmów o szkole i nauczycielu. Z drugiej strony *Wszystko albo nic* stanowi przykład ukazania dwóch możliwości oddziaływania instytucji: zmierzanie do odtworzenia istniejącego systemu kulturowego (reprodukcji kulturowej) i dążenie do wspomaganie rozwoju ucznia i umożliwiania mu samorealizacji. Przykład trafiający do widza, ponieważ wpisany w doskonale znany mu schemat podobnych historii.

3.

Postaci nauczycieli w podobnych filmach są umiejscawiane poza szkołą jako instytucją. Nauczyciel jest indywidualistą, który często (prawie tak jak jego uczniowie) popada w konflikt ze szkołą. Ta jako instytucja reprezentuje ograniczenia i represje. Składają się na to różne elementy, jak np. program szkolny, wymagana dyscyplina, podporządkowanie się jednoznacznie i nieodwracalnie ustalonym regułom. Szkoła prezentowana jest jako system, schemat, który ogranicza, niszczy uczniowskie marzenia. Nauczyciel jawi się wówczas jako kreator młodych umysłów, uczący na czym polega nieskrępowane korzystanie

z własnej wolności i samoświadomości. Z taką sytuacją mamy do czynienia w *Stowarzyszeniu Umarłych Poetów*.

Film Petera Weira to bez wątpienia jeden z najpopularniejszych filmów o szkole i nauczycielach w ostatnim dwudziestoleciu. Otrzymał trzy nominacje do Oscara: za najlepszy film, reżyserię i główną rolę męską, oraz statuetkę dla Toma Schulmana za najlepszy scenariusz oryginalny. Szczególnym uznaniem film cieszył się wśród młodzieży. Bohater *Stowarzyszenia...*, John Keating, grany przez Robina Williamsa (co nie jest bez znaczenia), stał się przez pewien czas wręcz symbolem przyjaznego, żarliwego i rozumiejącego nauczyciela. Nie wszystkie głosy były jednak pozytywne. Pojawiły się również wypowiedzi krytyczne, poddające w wątpliwość zarówno sposób realizacji filmu, jak i prezentowane wizerunki nauczyciela i szkoły. John Simon w recenzji zamieszczonej w *National Review* pisał tak:

„Powiem wprost: dawno nie zdarzyło mi się oglądać tak nieuczciwego filmu jak *STOWARZYSZENIE UMARŁYCH POETÓW*. To wyjątkowo wprost nachalny okaz pseudowrażliwości, pseudopowagi i pseudorealizmu”⁶.

Ocena ta wydaje się w pierwszej chwili tak ostra, że aż nieuczciwa. Simon posiada jednak mocne argumenty na jej poparcie. Przedstawię krótkie streszczenie jego zarzutów, ponieważ sądzę, że trafnie odpowiadają one częstemu w kinie popularnym wizerunkowi nauczyciela i szkoły. Jak według Simona prezentuje się John Keating, ten „idealny nauczyciel”, w pewnym momencie ideał pedagoga również dla polskich uczniów⁷ (czy dla nauczycieli również, nie wiem)? Recenzent uważa go

⁶ J. Simon, *Trele-morele*, tłum. Z. Batko, „Film na Świecie” nr 381, 1991, s. 57. Przetruk z „National Review” z 15 września 1989.

⁷ W tym samym numerze „Film na Świecie” znajduje się entuzjastyczna, pełna podziwu dla postaci Johna Keatinga, recenzja *Stowarzyszenia Umarłych Poetów*, napisana przez dwóch licealistów, Artura Szczechurę i niżej podpisanego. Dzisiaj zapewne ta recenzja już by nie była tak entuzjastyczna.

przede wszystkim za postać całkowicie niewiarygodną, wręcz „niedorzeczną pod wieloma (...) względami”⁸.

Keating ma być symbolem mądrego, światłego nauczyciela, który proponuje swoim uczniom to, co w kulturze najcenniejsze, prawdziwe i żywe, w przeciwieństwie do tego, co do tej pory szkoła, czyli inni nauczyciele, oferowali. Tymczasem Simon udowadnia, że postać taka jak Keating jest całkowicie wyabstrahowana z jakiegokolwiek potencjalnego układu szkolnego. Jest postacią fikcyjną nie ze względu na właściwości opowiadania filmowego, ale prawdopodobieństwa zachowań oraz podejmowanych działań. Biorąc pod uwagę szkołę, w jakiej podejmuje pracę Keating, zresztą jej absolwent, nie przetrwałby w niej zbyt długo. Usiłując stworzyć z podopiecznych świadome swojej indywidualności jednostki, zupełnie zapomina o przystosowaniu ich do życia w społeczności. Traktuje program wybiórczo, nie zwracając uwagi, że mogą powstać z tego powodu problemy w dalszej edukacji. John Simon wskazuje na jeszcze kilka faktów, dyskredytujących Keatinga jako dobrego nauczyciela (np. w sumie mało oryginalne upodobania literackie) i zwraca uwagę, że w ekskluzywnej i dumnej ze swoich tradycji szkole stosującemu tak nieortodoksyjne metody nauczycielowi dosyć szybko podziękowano by za pracę.

John Simon pisał: „*Wszyscy dorośli w tym filmie to albo tyrani, albo hipokryci, tchórze, albo durnie, bądź też kombinacja wszystkich tych cech. Z wyjątkiem, oczywiście, Keatinga*”. Na tym tle każdy „normalny” nauczyciel już by się prezentował oszałamiająco, cóż dopiero, kiedy mamy do czynienia z takim ideałem. Tylko że przez to postać ta znów traci na wiarygodności. Inni pedagogowie są zbyt demoniczni, aby brać ich poważnie. Dyrektor szkoły, pan Nolan, to chodząca antypatia. Przytaczam zarzuty Simona dotyczące jedynie wizerunku szkoły i nauczyciela. Inną kwestią są uwagi pod adresem kreowania pozostałych postaci tego świata: uczniów, a zwłaszcza rodziców. Ci ostatni zostali

⁸ J. Simon, *Trele-morele*, op. cit.

przedstawieni jako istoty pozbawione zdrowego rozsądku. Tom Perry, ojciec Neila, jednego z najważniejszych bohaterów, marzy o tym, aby jego syn dostał się na Uniwersytet Harvarda. Dlaczego więc torpeduje wszystkie działania Keatinga, nawet te, które Neilowi mogłyby pomóc w zostaniu studentem tego uniwersytetu?

Jakkolwiek lubię film Weira, jestem przekonany, że John Simon ma w dużej mierze rację. Jego argumenty są przekonujące. Z tej perspektywy *Stowarzyszenie Umarłych Poetów* prezentuje się całkowicie inaczej. Dlaczego w takim razie jest utworem niezmiennie popularnym i cenionym? Odpowiedź jest, jak sądzę, stosunkowo prosta. *Stowarzyszenie...* to film, którego zadaniem było „chwycić za serce”, nawet za cenę swoistej emocjonalnej żonglerki. Oddziałuje na uczucia widza nie tylko dzięki konstrukcji fabuły i świata przedstawionego, ale i warstwie audiowizualnej filmu. Nie sposób pozostać obojętnym wobec lekko patetycznej i melodramatycznej ścieżki dźwiękowej autorstwa Maurice’a Jarre’a. Także zdjęcia Johna Seale’a budują nastrój filmu. Po śmierci Neila świat traci kolory. Czas przemija, kończy się lato, jesień, zaczyna zima. Radosną czerwień zastępuje smutna biel. Jeżeli tylko widz nie jest uprzedzony do dzieła tak jak Simon, nie sposób się nie wzruszyć. Nie ma wówczas znaczenia, że takich nauczycieli nie ma.

Nie ma ich, ponieważ nie mają prawa istnieć. John Keating, wyrwany właściwie z wszelkich realnych edukacyjnych kontekstów, to postać w pełnym tego słowa znaczeniu „filmowa”. Został ukazany jako przeciwieństwo konserwatywnego systemu szkolnego. Może zatem potraktować *Stowarzyszenie...* właśnie jako krytykę konserwatywnej szkoły? I to stwierdzenie, pamiętając o zarzutach Johna Simona, trudno obronić. Nie ma w filmie Weira jakiegokolwiek przedstawienia racji żadnej ze stron. Keating nie jest traktowany jako jeden z nauczycieli, a więc ktoś jednak należący do tego systemu, ale jako indywidualność z samego założenia znajdująca się poza nim. *Stowarzyszenia...* nie można

przy tym uznać za krytykę systemu szkolnego, a jeżeli już, to niezwykle powierzchowną i uproszczoną, żeby nie powiedzieć – banalną.

Stowarzyszenie Umarłych Poetów jawi się więc jako film bezwstydnie wykorzystujący klisze i stereotypy, wpływający dzięki nim na nasze emocje. Dobry i mądry nauczyciel, bezmyślna kadra Welton Academy, nieczuli rodzice, wreszcie wrażliwi, poszukujący w życiu prawdy i sensu uczniowie – oto składanka, z której ułożono film. Zrobiono to na tyle dobrze, że to *Stowarzyszenie Umarłych Poetów*, a nie np. *Wszystko albo nic* stało się dla kina popularnego wzorem opowiadania o szkole i nauczycielach. Peter Weir wykorzystał swoje umiejętności inscenizacyjne, sprawnie i efektownie kreując świat przedstawiony przesycony emocjami. *Stowarzyszenie* to historia perfekcyjnie opowiedziana, ale czy zawierająca w sobie „coś więcej”?

Nie jest, oczywiście, niczym specjalnie zaskakującym, że większość amerykańskich filmów osadzonych w świecie edukacji realizowana jest przez hollywoodzkich profesjonalistów, u których biegłość narracyjna niekoniecznie idzie w parze z ujawnianiem własnego specyficznego stylu czy szczególnym ujęciem podejmowanej problematyki. Nie dziwiłby zatem i przypadek *Stowarzyszenia...*, gdyby nie to, że jego twórcą jest Peter Weir, australijski reżyser, tworzący obecnie w Hollywood, który jest autorem niezwykle cenionym za umiejętność pokazywania pogranicza/zderzenia kultur, jak również poruszania się po obszarach mitu i tajemnicy. Nie ma w tym nic dziwnego, biorąc pod uwagę chociażby takie filmy jak: *Piknik pod Wiszącą Skalą* (1975), *Ostatnia fala* (1977), *Rok niebezpiecznego życia* (1982), *Świadek* (1985) czy *Truman Show* (1998). Co jednak ciekawe, w jego dorobku *Stowarzyszenie Umarłych Poetów*, jakkolwiek często wymieniane jako film, który odniósł sukces komercyjny, nie jest przesadnie cenione⁹.

⁹ O twórczości P. Weira zob. M. Haltof, *When Cultures Collide*, New York 1996.

4.

Stowarzyszenie Umarłych Poetów i *Wszystko albo nic* to dwa filmy, które pozornie mówią o tym samym, o nauczycielu rozbudzającym wśród swoich uczniów indywidualności, gotowe walczyć o swoją szansę nawet za bardzo wysoką cenę. Obydwa kończą się mniejszym lub większym zwycięstwem pedagoga – tym zwycięstwem są odmienieni uczniowie. A jednak podobieństwa między dziełami Menendeza i Weira są w znacznej mierze powierzchowne. Zbliżone są do siebie pewne schematy fabularne, natomiast ich prezentacje różnią się zasadniczo.

Czy człowiek zainteresowany rzeczywistością edukacyjną, oglądając te filmy, dowie się czegoś o szkole? Można zapytać inaczej – czy filmy te są w stanie powiedzieć coś więcej niż wiemy do tej pory? Wydaje się to wątpliwe. Przeciętny widz nie będzie przecież analizował ich w kontekście pedagogicznych teorii, choć badacz akademicki z pewnością mógłby to uczynić, znajdując odpowiednie porównania. Wszystko zależy jednak od lektury, od tego, jak będziemy odczytywać zawarte w tych filmach przekazy. Dla filmoznawcy interesujące jest przyjrzenie się nie tyle samej edukacji, co raczej pewnym wyobrażeniom o niej, wyobrażeniom zarówno filmowców, jak i, przede wszystkim, znacznej części widzów. *Stowarzyszenie...* i *Wszystko albo nic* to dwa różne sposoby opowiadania o edukacyjnym świecie. Film Weira więcej powie o schematach i stereotypach ukazywania szkoły i nauczyciela w kulturze popularnej, natomiast historia Jaime Escalante jest nie tylko świadectwem działań edukacyjnych w konkretnej rzeczywistości społecznej, ale także próbą nawiązania do tradycji kina społecznego. Gdyby wziąć pod uwagę funkcje kultury popularnej: poznawczą i terapeutyczną, to we *Wszystko albo nic* odnajdziemy w zasadzie obydwie, reprezentowane w równym stopniu, natomiast w *Stowarzyszeniu Umarłych Poetów* – zdecydowaną przewagę posiada funkcja terapeutyczna. Film Weira nie przekazuje wiedzy, zaspokaja jedynie określone pragnienia.

Stowarzyszenie... jest lepiej zrobione, Peter Weir rzadko schodzi poniżej pewnego poziomu, ale film Menendeza, pomimo wszystkich potknięć i nierówności, ma większą siłę, jest bardziej uczciwy. Nie chodzi

tylko o to, że opisane są wydarzenia, które miały miejsce naprawdę. *Wszystko albo nic* w jakimś stopniu stanowi jednak próbę refleksji nad edukacyjną rzeczywistością. Gdyby potraktować ten film jako przy(e)kład teorii pedagogicznej, odnieść można by go zarówno do teorii reprodukcji kulturowej, jak i refleksji nad funkcjami nauczyciela. Czy można jednak oczekiwać takich skojarzeń od widza, który nie musi być znawcą niuansów nauk społecznych? Zaletą filmu Menendeza jest może wszakże to właśnie, że przy uważnym odbiorze widz zainteresowany sprawami edukacyjnymi, nie będący fachowcem w tej dziedzinie, odnajdzie, być może, inspirację do przemyślenia pewnych rzeczy. To już jednak zależy od jego wrażliwości i nastawienia.

Z drugiej strony, mimo wielu uproszczeń, stereotypów oraz z całą pewnością wyidealizowanego wizerunku szkoły i nauczyciela (a może właśnie dzięki temu), filmy w rodzaju *Stowarzyszenia Umarłych Poetów* również mogą w swoisty sposób pomóc nauczycielom, a nawet uczniom. Dają nadzieję, rozbudzają marzenia. Przypuszczam, że każdy nauczyciel, nawet jeżeli sobie tego nie uświadamia lub też nie chce się do tego przyznać, wierzy w swoistego rodzaju sen pedagoga: być dla swojego ucznia kimś ważnym, odkrywać przed nim nowe przestrzenie. Rodzice i uczniowie też przecież marzą o nauczycielu, który stanie się nie tylko tym, który przekazuje wiedzę, ale staje się również przewodnikiem przez życie, w tym najbardziej górnolotnym tego słowa znaczeniu; nauczycielu niezbyt realnym, ale za to pożądanym. Nawiasem mówiąc, chyba nie tylko jakoś wykonania sprawiła, że film Weira cieszył się większym powodzeniem wśród publiczności niż *Wszystko albo nic*. Użyte klisze i sposób przedstawienia nie tyle samej edukacji, co naszych o niej wyobrażeń, były może nie bardziej wiarygodne, ale z pewnością bardziej atrakcyjne.